

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

57

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Γκουάρντι



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Φραντσέσκο Γκουάρντι

ΕΙΝΑΙ δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να μιλήση κανείς για τὸν Φραντσέσκο Γκουάρντι χωρὶς ν' ἀναφερθῇ στὸ οἰκογενειακό του περιβάλλον. Ἡ ζωὴ τοῦ πατέρα του, τοῦ Ντομένικο Γκουάρντι, μᾶς εἶναι ἐλάχιστα γνωστή. Γνωρίζουμε μόνο ὅτι καταγόταν ἀπὸ τὴ Βὰλ ντὶ Σόλε (Τρεντο) καὶ ὅτι ἐργαζόταν σὰ ζωγράφος στὴν Αὐστρία στὰ τέλη τοῦ δέκατου ἑβδομοῦ αἰώνα. Ἐκεῖ παντρεύτηκε τὴ Μαρία Κλαυδία Πίχλερ, πὺν καταγόταν, ὅπως καὶ αὐτός, ἀπὸ τὸ Τρεντίνο. Τὸ πρῶτο τους παιδί, ὁ Τζιοβάννι Ἀντόνιο, γεννήθηκε στὴ Βιέννη τὸ 1699. Μετὰ τὴν ἐγκατάστασή της στὴ Βενετία, ἡ οἰκογένεια ἀποκτᾷ τρία ἀκόμα μέλη, τὴν Τσετσέλια — πὺν θὰ παντρευτῇ τὸν Τζιαμπατίστα Τιέπολο τὸ 1719 —, τὸν Φραντσέσκο, πὺν γεννήθηκε τὸ 1712, καὶ τὸ Νικολό.

Ὁ Φραντσέσκο ἦταν μόλις τεσσάρων χρόνων ὅταν ὁ πατέρας του πέθανε (1716) στὴ Βενετία, ὅπου εἶχε τὸ ἐργαστήριό του, στὴν ἐνορία τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων. Ὁ Τζιοβάννι Ἀντόνιο θὰ συνεχίσῃ τὸ ἔργο τοῦ Ντομένικο: θ' ἀφοσιωθῇ καὶ αὐτὸς στὴ ζωγραφικὴ, σὰ ζωγράφος ἀνθρώπων μορφῶν (*figurista*). Ὅρισμένα κείμενα μᾶς πληροφοροῦν μὲ ἀκρίβεια γιὰ τὴ δραστηριότητα τῆς οἰκογένειας Γκουάρντι στὰ χρόνια πὺν θ' ἀκολουθήσουν. Ἡ διαθήκη τοῦ κόμητα Μπενεντέττο Τζιοβαννέλλι (1731) ἀναφέρει ἓνα ἀντίγραφο πὺν ἔκαναν οἱ «ἀδελφοὶ Γκουάρντι», πράγμα πὺν πιστοποιεῖ τὴ συνεργασία τους.

Σιγὰ-σιγὰ ὁμως ξεχωρίζει τὸ προσωπικὸ ταλέντο τοῦ Φραντσέσκο. Τὸ 1747 ὑπογράφει καὶ χρονολογεῖ ὁ ἴδιος δυὸ πίνακες, τὴν Πίστη καὶ τὴν Ἑλπίδα, πὺν βρίσκονται σήμερα στὸ Μουσεῖο Τέχνης Ρίνγκλινγκ, στὴ Σαραζότα (Φλόριντα). Λίγο ἀργότερα, δυὸ ἐπιστολὲς τοῦ Φραντσέσκο στὸ φίλο του Κάρλο Κορ-

Γκουάρντι

ντελλίνα στη Βιτσέντσα αναφέρουν την τύχη που είχαν τα «ταλαιπώρα μοντέλα» του, γεγονός που αποδεικνύει πώς ήταν ζωγράφος ανθρώπινων μορφών. Το 1753 ο Τζιοβάννι Αντόνιο, σαν αρχηγός της οικογένειας, εγκρίνει να πουληθούν ένα τραπέζι και δυο καρέκλες σε κάποιον συγγενή στη Βάλ ντι Νόν, για λογαριασμό δικό του και των δύο αδελφών του, του Φραντσέσκο και του Νικολό.

Ο Φραντσέσκο παντρεύεται στις 15 Φεβρουαρίου 1757, όταν είναι πιά 45 χρονών, με τη Μαρία Παγκάνι, 14 χρόνια μικρότερή του. Ανοίγοντας έτσι δικό του σπίτι, γλιτώνει απ' την κηδεμονία του μεγαλύτερου αδελφού του. Ένα χρόνο αργότερα, το 1758, γεννιέται το πρώτο του παιδί, ο Βιντσέντσο, το 1762 ο Τζιοβάννι, το 1764 ο Τζιάκομο, που θ' ακολουθήσει το επάγγελμα του πατέρα του, χωρίς όμως αξιόλογη επίδοση, και τελευταίος ο Τζιοβάννι Μπαττίστα, που θα ζήσει τρεις μέρες μόνο και που η γέννησή του θα στοιχίσει τη ζωή της μητέρας του (1769).

Ο Φραντσέσκο γίνεται έντελως ανεξάρτητος μετά το θάνατο του αδελφού του, στις αρχές του 1760. Την άλλη χρονιά γίνεται μέλος της Αδελφότητας των Βενετσιάνων ζωγράφων, πράγμα που επιβεβαιώνει ότι ως τότε δεν είχε εργασθεί παρά μόνο σά βοηθός του αδελφού του.

Δυο χρόνια αργότερα του αναθέτουν να ζωγραφίσει δυο πίνακες με τα Θαύματα του Αγίου Δομνίκου, που προορίζονταν για την εκκλησία του Αγίου Πέτρου του Μάρτυρος στο Μουράνο (ό ένας βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης). Την άλλη χρονιά ο συγγραφέας Πιέτρο Γκραντενίγκο σημειώνει ότι ο Φραντσέσκο, «αξιός μαθητής του διάσημου Καναλέττο», τελείωσε πρόσφατα, κατά παραγγελία ενός Άγγλου, δύο απόψεις της Βενετίας. Αυτό σημαίνει ότι ο Φραντσέσκο είχε αφοσιωθεί από αρκετό καιρό στο τοπίο, αν και αυτό το είδος της ζωγραφικής είχε γίνει η κύρια απασχόλησή του μόνο μετά το θάνατο του αδελφού του.



Stelle (cavalieri) a Venezia.

Το 1766 ο Μπονστολόν δημοσιεύει δώδεκα χαρακτηριστικά από σχέδια του Καναλέττο, όπου απεικονίζονταν οι τελετές που είχαν γίνει τρία χρόνια πριν για την εκλογή του δόγη Αλβίζε Δ' Μοτσενίγκο. Ο Φραντσέσκο Γκουάρντι, ίσως μετά το θάνατο του Καναλέττο (1768), εμπνεύστηκε από αυτά μια σειρά πινάκες: οι περισσότεροι βρίσκονται σήμερα στο Λούβρο. Λίγο αργότερα βρίσκουμε τον Φραντσέσκο στη Βάλ ντι Σόλε, όπου πήγε να τακτοποιήσει οικογενειακές του υποθέσεις. Επιστρέφει στη Βενετία, όπου, το 1782, ο Πέτρος Εντοναρτζ, Κρατικός Επιθεωρητής Καλών Τεχνών, του παραγγέλλει τέσσερις αναμνηστικούς πίνακες για την επίσκεψη του πάπα Πίου ΣΤ' στη Βενετία (τώρα είναι μοιρασμένοι σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές). Μέσα στον ίδιο χρόνο απαθανατίζει σε μερικούς πίνακες τις γιορτές που έγιναν σαν εκδήλωση τιμής για τους «Κόμητες του Βορρά». Ορισμένοι απ' αυτούς τους πίνακες εδνυχώς σώζονται ακόμα.

Το 1784 ο Φραντσέσκο εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών, σά «ζωγράφος απόψεων» («pittore prospettico»). Τον ίδιο χρόνο απαθανατίζει ένα σύγχρονό του γεγονός: την πρώτη ανύψωση του κόμητα Τζιοβάννι Τζαμπεκάρι με αερόστατο (Κρατικό Μουσείο Βερολίνου). Πέντε χρόνια αργότερα τον συναντάμε να δουλεύει σπουδές με θέμα τη μεγάλη πυρκαϊά στις δεξαμενές του Σάν Μαρκουόλα: θα του χρησιμεύουν στη συνέχεια για να ζωγραφίσει τον πίνακα που βρίσκεται σήμερα στο Μιλάνο. Την επόμενη χρονιά του αναθέτουν να απαθανατίσει τους γάμους του Αρμάνδου, δούκα του Πολινιάκ, με τη βαρόνη Ιντάλια του Νόνκίρχεν, που γιορτάστηκαν στην έπαυλη Γκραντενίγκο στο Καρπενέντο (έγχρωμα σχέδια του Μουσείου Κορρέ).

Ο Φραντσέσκο Γκουάρντι περνάει τα τελευταία χρόνια της ζωής του στο Σάν Καντισιάνο, κοντά στο γιό του Βιντσέντσο, έφημεριο της ένορίας. Εκεί πεθαίνει, την 1η Ιανουαρίου 1793, τέσσερα χρόνια πριν από την κατάλυση της Γαληνότατης Δημοκρατίας της Βενετίας από το Ναπολέοντα.

Ὁ τελευταῖος ἐκπρόσωπος τῆς «μανιεριστικῆς» παράδοσης στὸ ρυθμὸ τοῦ ροκοκὸ

ΠΟΙΑ ΘΕΣΗ κατέχει τὸ ἔργο τῶν Γκουάρντι στὴν ἱστορία τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰώνα; Ποιό πρέπει νὰ δεχτοῦμε πὼς εἶναι τὸ μέρος ποὺ ἀνήκει στὸν Φραντσέσκο ἀπ' αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ σύνολο ποὺ πιστοποιεῖ, μὲ τὴν παρουσία του σὲ μουσεῖα καὶ ιδιωτικὲς συλλογὲς ὅλου τοῦ κόσμου, τὸ ταλέντο αὐτῆς τῆς οἰκογένειας ζωγράφων; Μόνο μιὰ προσεκτικὴ μελέτη τῶν πιὸ σημαντικῶν πινάκων θὰ μπορούσε νὰ δώσῃ ἀπάντησιν σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ντομένικο Γκουάρντι εἶχε περάσει ἓνα μεγάλο μέρος τῆς αἰνιγματικῆς ζωῆς του στὴ Βενετία συνέβαλε στὸ νὰ γίνουν πλατύτερες οἱ ἐπιρροὲς ποὺ θὰ καθόριζαν ποιὰ θὰ ἦταν ἡ κατοπινὴ ἐξέλιξη γιὰ τοὺς γιούς του. Ἐνα ἔργο ὅπως ὁ *Ἅγιος Ἰωάννης ὁ ἀπὸ Νέπομονκ* τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο (Τρεβίζο, ιδιωτικὴ συλλογὴ) φανερῶνει ὁρισμένες ὁμοιότητες μὲ τοὺς πίνακες ἐνὸς ζωγράφου ἀπ' τὸ Τυρόλο, τοῦ Πάουλ Τρόγκερ. Πολὺ γρήγορα, ὥστόσο, ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο ἀποκρυσταλλώνεται, ἀποκτώντας ἓνα ὕφος πιὸ ἐλαφρὸ καὶ πιὸ φωτεινὸ, ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο ποὺ εἶχε υἱοθετήσῃ ὁ Σεμπαστιάνο Ρίτσι ἢ ὁ Τζιαναντόνιο Πελλεγκρίνι.

Λίγο ἀργότερα ὁ Τζιοβάννι Ἀντόνιο ἀνοίγει ἓνα ἐργαστήριον καὶ εἰδικεύεται ἀπ' τὴν ἀρχὴν στὸ εἶδος τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ τεχνικὴ ποὺ υἱοθετεῖ, γοργὴ καὶ στιλπνὴ, τοῦ ἐπιτρέπει νὰ παράγῃ «μαζικὰ» ἀντίγραφα περίφημων πινάκων τοῦ δέκατου ἔκτου καὶ δέκατου ἑβδομοῦ αἰώνα: εἰκόνες γιὰ τὶς ἐπαρχιακὲς ἐκκλησίαι, πίνακες μὲ βιβλικὰ θέματα, πολυπρόσωπες σκηνὲς ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ ἱστορία καὶ τὰ μεσαιωνικὰ ἔπη ποὺ προορίζονταν νὰ διακοσμήσουν μέγαρα καὶ ἐπαύλεις, ἢ, ἀκόμα, καὶ συνθέσεις ἐμπνευσμένες ἀπ' τὸν κόσμον τῶν λουλουδιῶν.

Στὸ οἰκογενειακὸ ἐργαστήριον ὁ Φραντσέσκο μυεῖται στὴ ζωγραφικὴ. Ἀκολουθώντας τὴν παράδοση ποὺ ἐπικρατεῖ σὲ ὅλα τὰ ἐργαστήρια τῆς Βενετίας, ὁ νεαρὸς ζωγράφος παίρνει μέρος στὴν ἐκτέλεση παραγγελιῶν μὲ τὶς ὁδηγίες τοῦ μεγάλου

τεροῦ ἀδελφοῦ του. Καί, πραγματικά, ὅλα τὰ ἔργα ποὺ βγῆκαν ἀπ' τὸ ἐργαστήριον τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο ἦταν καρποὶ συνεργασίας· λίγα μόνο ἔργα ποὺ ἔχουν τὴν ὑπογραφή του καὶ ποὺ ἀναγνωρίζονται σὰν αὐθεντικά εἶναι γνωστά. Στὰ ὑπόλοιπα, ὅπως, π.χ., *Οἱ Ἅγιοι* τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βιέννης, εἶναι φανερὴ ἡ συνεργασία δύο ζωγράφων: ἐνὸς ποὺ ζωγραφίζει μὲ ἐπιφανειακὴ κομψότητα τὰ κεντρικὰ μέρη καὶ ἐνὸς ἄλλου ποὺ ζωγραφίζει μὲ νεῦρον τὰ περιφερειακὰ μέρη καὶ τὰ ἐνδιάμεσα τμήματα τοπίων. Σ' αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς τελευταῖες λεπτομέρειες ἀναγνωρίζεται ὁ χρωστήρας τοῦ Φραντσέσκο, ὅπως μᾶς ἀποκαλύπτεται στὰ πολυπρόσωπα ἔργα του μὲ ὑπογραφή — π.χ. στὸν *Ἅγιο σὲ ἔκσταση* τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τοῦ Τρέντο (μετὰ τὸ 1739), ἢ στὴν *Ἑλπίδα* καὶ τὴν *Πίστη* τοῦ Μουσείου Ρίνγκλινγκ τῆς Σαραζότα, στὴ Φλόριντα, ποὺ εἶχαν τὴ χρονολογία 1747. Δὲν μπορούμε νὰ μὴ σημειώσουμε τὴν τάση του νὰ «στήνῃ» τὶς ἀνθρώπινες μορφές του στὸ ὕψαιθρον, ὅπου τὶς λούζει μιὰ ἀτμόσφαιρα γεμάτη φῶς. Ὁ Φραντσέσκο Γκουάρντι, ἐνῶ συνεργάζεται μὲ τὸν ἀδελφὸ του Τζιοβάννι Ἀντόνιο, μυεῖται στὴν τοπιογραφία, ἀκολουθώντας τὸν Μάρκο Ρίτσι. Ἡ ἐπίδρασις τοῦ Ρίτσι εἶναι φανερὴ ἀπὸ τὶς πρῶτες κιόλας ἐπεμβάσεις τοῦ Φραντσέσκο στοὺς θρησκευτικοὺς πίνακες τοῦ ἀδελφοῦ του. Δοκιμάζει ἐπίσης τὶς δυνάμεις του στὴν ἀπεικόνισιν ἐξωτερικῶν σκηνῶν τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῆς Βενετίας, μὲ ἐπιρροὲς πρῶτα ἀπὸ τὸν Μαρριέσκι καὶ ἀργότερα ἀπὸ τὸν Καναλέττο.

ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ δυνατό μέχρι σήμερα ἀκόμα νὰ διακρίνῃ κανεὶς μὲ βεβαιότητα, στὸ ἔργο τῶν Γκουάρντι, ποιό μέρος του ἀνήκει στὸ καθένα ἀπὸ τ' ἀδέλφια. Δὲν εἶναι γνωστὸς οὔτε ἓνας πίνακας ποὺ νὰ θεωρῆται βέβαιο ὅτι βγῆκε ἀπ' τὸ χερί τοῦ Νικολὸ Γκουάρντι. Μολαταῦτα οἱ μαρτυρίες τῆς ἐποχῆς μᾶς βεβαιώνουν ὅτι καὶ αὐτὸς ζωγράφιζε ἀνθρώπινες μορφές καὶ τοπία, ἢ, ἀκριβέστερα, «βεντοῦτες» (vedute). (Ὁ ὅρος αὐτὸς χρησιμο-



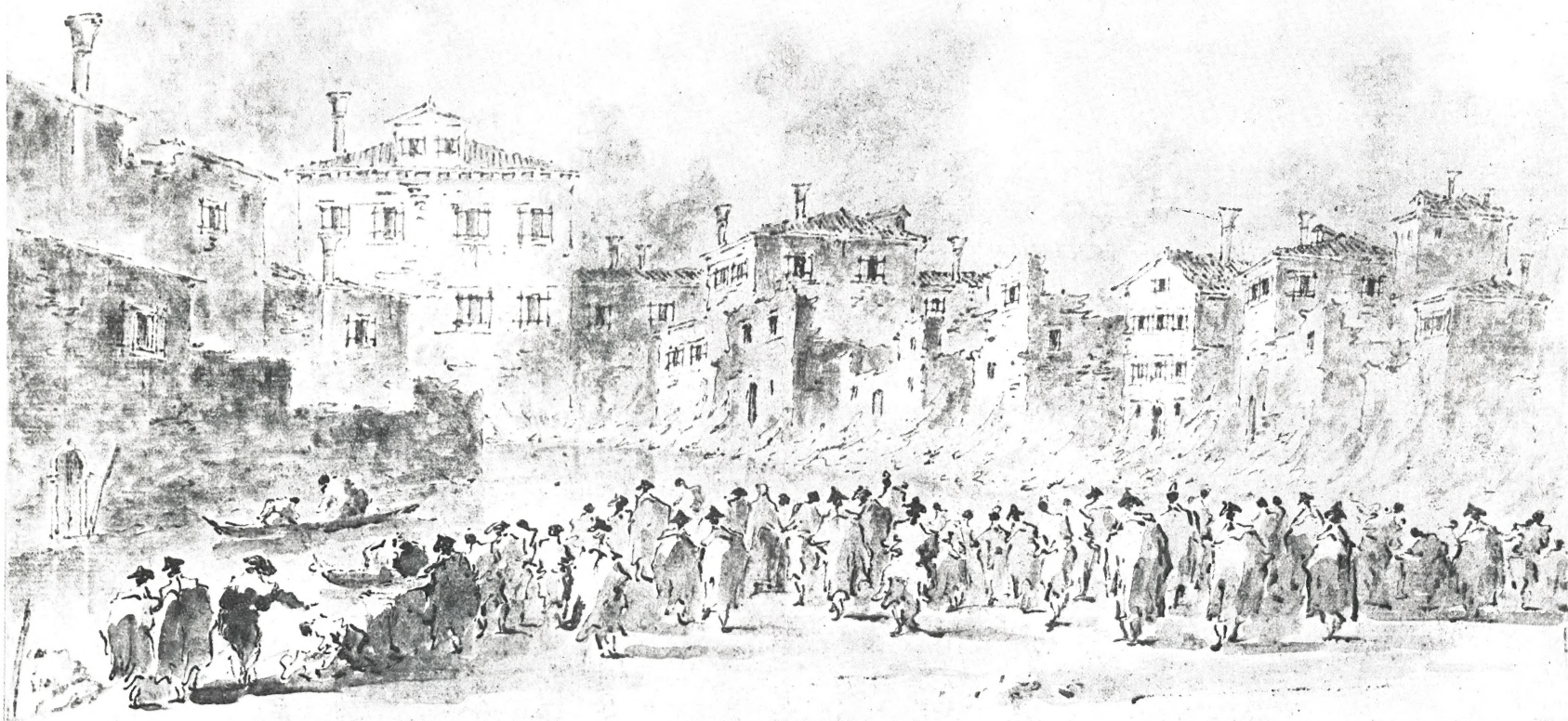
2

ποιείται για τοπιογραφίες, απόψεις πόλεων κυρίως, συχνότερα της Βενετίας ή της Ρώμης, που αποτελούν και πολύτιμες μαρτυρίες γύρω απ' τη ζωή της εποχής). 'Αλλά, όπως κι αν έχουν τὰ πράγματα, πώς νὰ ἐξηγήση κανείς τὴ γέννηση ἑνὸς ἀριστουργήματος σὰν τὴν εἰκονογράφηση τοῦ χοροῦ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀρχαγγέλου Ραφαήλ, στὴ Βενετία, χωρὶς νὰ ὑποθέσῃ μιὰ συν-εργασία τῶν ἀδελφῶν Γκουάρντι; Βλέπουμε πραγματοποιημένη ἐδῶ μιὰ τέλεια ἁρμονία ἀνάμεσα στὴ διακοσμητικὴ ἀπεικόνιση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ὅπως τὴ συναντοῦμε στὸν Τζιοβάννι Ἀντόνιο, καὶ στὴν αἴσθηση ἑνὸς ἀπεριόριστου χώρου, δοσμένου μὲ μαγικοὺς σχεδὸν κραδασμοὺς τοῦ χρωστήρα, πράγμα πὺ ἀποτελεῖ τὸ ἰδιαίτερο στοιχεῖο τῆς τέχνης τοῦ Φραντσέσκο. Εἶναι πιθανὸ ὅτι ἡ συμβολὴ τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο περιορίζεται μόνον σὲ σχέδια (τοῦ τύπου ἐκείνων πὺ βρίσκονται στὴν Πινακοθήκη Καρράρα τοῦ Μπέργκαμο), πὺ τὰ μετέφερε στὴ συνέχεια σὲ λάδι τὸ ἐπιδέξιο χέρι τοῦ Φραντσέσκο μὲ πιὸ νευρὸν τρόπο.

Οἱ *Ἱστορίες τοῦ Τωβία*, πὺ τὶς διακρίνει ἡ ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ τῆς ἀτμόσφαιρας, ἀνταποκρίνονται ἀπόλυτα στὴν τεχνολογία τοῦ Φραντσέσκο καὶ ὄχι τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο. Δὲν εἶναι ἄλλωστε γνωστὸ κανένα σχέδιο τοῦ τελευταίου πὺ νὰ παριστάνῃ τοπίο. Τὰ *«Καπρίτσια»* τοῦ Φραντσέσκο πὺ φυλάσσονται στὸ Ἰδρυμα Χάιλσχοφ τῆς Βόρμς καὶ στὸ Σμιθσόνειο Ἰνστιτούτο τῆς Οὐάσιγκτον, καθὼς καὶ τὰ μεταγενέστερα κάπως τῆς συλλογῆς Μάριο Κρέσπι τοῦ Μιλάνου, δὲν ἀφήνουν καμιά ἀμφιβολία· μὲ τὴν πρώτη ματιὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσῃ ὅτι μόνον ἓνα χέρι ἱκανὸ ν' ἀποδώσῃ αὐτοὺς τοὺς ἀέρινους οὐρανούς καὶ νὰ δημιουργήσῃ αὐτὰ τὰ φανταστικὰ σχήματα θὰ μπορούσε νὰ ζωγραφίσῃ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Τωβία*.

Ἀμέσως μετὰ τὸ θάνατο τοῦ μεγαλύτερου ἀδελφοῦ του (1760), ὁ Φραντσέσκο ἐπωφελεῖται ἀπ' τὴν ἀνεξαρτησία του γιὰ ν' ἀφοσιωθῇ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ — κι αὐτὸ γιὰ ὅλη τὴν ὑπόλοιπη ζωὴ του — στὴ «βεντούτα» καὶ στὸ «καπρίτσιο». Δὲ θὰ ζωγραφίσῃ πιά παρὰ ἐλάχιστους πίνακες ἄλλου εἶδους, σὲ ὕφος ὀξὺ καὶ δραματικὸ (π.χ. τὸ *Θαῦμα τοῦ Ἀγίου Δομνίκου* τοῦ Μουσείου Ἱστορίας τῆς Τέχνης τῆς Βιέννης, τοῦ 1763· τὸν *Ἅγιο Πέτρο* καὶ τὸν *Ἅγιο Παῦλο* τῆς ἐνοριακῆς ἐκκλησίας τοῦ Ροντσένιο, πὺ χρονολογοῦνται ἀνάμεσα στὸ 1774 καὶ 1782· τὴν *Ἀποκαθήλωση* τοῦ Μονάχου).

Τὸ 1944 ὁ Μάξ Γκαίρινγκ διατύπωσε τὴν ὑπόθεση ὅτι τὰ πρῶτα δείγματα τῆς δουλειᾶς τοῦ Γκουάρντι σὰ ζωγράφου — «χρονικογράφου» τῆς ζωῆς τῆς Βενετίας, μὲ τὴ δική του ἐρμηνεία στὴν τέχνη τῆς «βεντούτας», ὀφείλονται στὴν ἐπίδραση τοῦ Μικέλε Μαριέσκι, ζωγράφου φανταστικῶν ἀπόψεων, ὅπου σμίγουν ἐρείπια καὶ τοπία. Λίγο ἀργότερα, ὁ Μπάναμ Σὼ ὑποστήριξε ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ Καναλέττο στὴ Βενετία, λίγα μόνον χρόνια πρὶν ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο. Τὸ 1959 ὁ Μοράσσι ἐπαλήθευσε τὴν ὑπόθεση τοῦ Γκαίρινγκ, φέρνοντας στὸ φῶς ἓναν ὀρισμένο ἀριθμὸ ἀπὸ «βεντούτες»: μερικὲς ἀπ' αὐτὲς ἔχουν τὴν ὑπογραφή τοῦ Φραντσέσκο, ἐνῶ ἄλλες μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ βεβαιότητα στὸν Μαριέσκι, ἀλλὰ τὰ γραμμικὰ σχέδιά τους εἶναι ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Φραντσέσκο. Εἶναι ἀκόμα φανερό ὅτι οἱ σχέσεις τοῦ Γκουάρντι μὲ τὸν Καναλέττο ἦταν πολὺ σημαντικὲς καὶ ἐπηρέασαν βαθιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τοῦ Φραντσέσκο, πὺ βρέθηκε μόνος μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μαριέσκι, τὸ 1743. Πρέπει ὥστόσο νὰ ἐκτιμήσουμε δίκαια τὴν ἐπίδραση τοῦ Καναλέττο στὸν Γκουάρντι· ἡ ἐπίδραση αὐτὴ



View of the Grand Canal from the Rialto Bridge

3

περιορίζεται ουσιαστικά στον τομέα της εκλογής των θεμάτων, και ο Φραντσέσκο, με τη φαντασία που διακρίνει την έκφραστική του ικανότητα, κατόρθωσε γρήγορα να κατακτήσει κι αυτόν τον τομέα. Πραγματικά, οι αντιλήψεις των δύο ζωγράφων είναι διαμετρικά αντίθετες. Ένώ ο Καναλέττο έχει διαρκώς την τάση να διευρύνει το χώρο δημιουργώντας, μ' ένα σκηνικό υποταγμένο στην προοπτική, μια ατμόσφαιρα μετριασμένη από το παιχνίδι των φωτισμών, στην τέχνη του Γκουάρντι υπάρχει κάτι σαν παρόρμηση που τον ώθει να σπάσει τα όρια αυτής της υποταγής στο χώρο, με μια έκρηκτική απόδοση της ατμόσφαιρας, που δονεί τα πάντα και τα θέτει σε αδιάκοπη κίνηση. Η Βενετία προσφέρει στον Καναλέττο μια εικόνα που ακτινοβολεί σιγουριά, και αυτή την εικόνα ζωγραφίζει, ενώ ο Γκουάρντι, αντικρίζοντας την, έχει το συναίσθημα πως την απειλεί ή φθορά, πως όπου να 'ναι θα καταποντιστεί μέσα στα βαθυγάλανα νερά των καναλιών της.

Ο ΣΥΝΔΕΤΙΚΟΣ κρίκος ανάμεσα σε μια δραστηριότητα ολοκληρωτικά σχεδόν αφιερωμένη στη «βεντούτα» και στην προηγούμενη περίοδο, όπου ο Γκουάρντι ζωγράφιζε κυρίως ανθρώπινες μορφές, πρέπει ν' αναζητηθεί στις «φανταστικές απόψεις» ή «καπρίτσια», όπως αυτά που αναφέραμε κιόλας (της Βόρμς, της Ουάσιγκτον και του Μιλάνου), που το ύφος τους είναι σύμφωνο με την τάση που επέβαλε ο Μάρκο Ρίτσι κι ακολούθησε ο Μαριέσκι και μετά απ' αυτόν ο Καναλέττο.

Σ' αυτά τα έργα της φαντασίας θα προστεθούν σε λίγο κι άλλοι πίνακες πιο θεαματικοί και πιο περίπλοκοι, όπως το *Καπρίτσιο* της συλλογής Στόνορ του Λονδίνου ή το άλλο της Εθνικής Πινακοθήκης της Ουάσιγκτον. Στο είδος αυτό ο Φραντσέσκο,

με απόλυτη ελευθερία, μακριά από κάθε δέσμευση, εκφράζει την οπτική του συγκίνηση με τόση επιδεξιότητα, ώστε το έργο να γίνεται καθαρό αίσθημα, άλλοτε χαρούμενο, άλλοτε δραματικό. Με το πνεύμα αυτό μπορεί κανείς να κατανοήσει την έρμηνεία της Βενετίας όπως την έχει συλλάβει ο Γκουάρντι: τίποτα το ρομαντικό ή το εμπρεσιονιστικό, μόνο ένα έργο που γεννιέται απ' την ποίηση του «καπρίτσιου», με χαρακτήρα γνήσιου ροκοκό, όπου ο ξέφρενος ρυθμός του χρωστήρα εξαφανίζει κάθε παραφωνία, κάθε δυσαρμονία ανάμεσα στη φαντασία και στην πραγματικότητα.

Στα σχέδια του ζωγράφου (τα πιο αντιπροσωπευτικά είναι συγκεντρωμένα στο Μουσείο Κορρέρ της Βενετίας) μπορεί κανείς εύκολα να παρακολουθήσει τα διάφορα στάδια που περνά ή σκέψη του Φραντσέσκο Γκουάρντι καθώς προετοιμάζει μια σύνθεση «ροκοκό». Έχει σημασία το ότι ο Φραντσέσκο, άμεσα μετά το θάνατο του μεγαλύτερου αδελφού του, αποσιώνεται σχεδόν αποκλειστικά στη «βεντούτα». Φαίνεται ότι το είδος αυτό ήταν τότε πολύ εμπορικό και το συμπαθούσε πολύ ή ξένη πελατεία. Φαίνεται φυσικό ότι η κρίση της βενετσιάνικης ζωγραφικής στα χρόνια 1760 - 1770 ανάγκασε τον Γκουάρντι να εγκαταλείψει τη ζωγραφική στην οποία ειδικευόταν το εργαστήριο του αδελφού του. Σίγουρα θα σκέφτηκε ότι η τεχνοτροπία του εργαστηρίου αυτού άρεσε όλο και λιγότερο στο πλατύ κοινό. Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι συνειδητά ζήτησε διέξοδο σ' ένα είδος που θα του επέτρεπε ν' απομονωθεί για να προφυλαχθεί από το νεοκλασικό ρεύμα που επικράτησε από εκεί και πέρα. Δουλεύοντας για λογαριασμό μιας ξένης κυρίως πελατείας, ο Γκουάρντι κατόρθωσε να υπηρετήσει λαθραία, μια που ήταν πια ξεπερασμένο, ένα ύφος που το έρμήνευε θαυμάσια. Παρά τον

έξοντωτικό διωγμό που του είχε κηρύξει ή κριτική (ό 'Αντὸν Μαρία Τζανέττι οὔτε κὰν τὸν ἀναφέρει στὸ βιβλίο του ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1771 καὶ ποὺ θεωρεῖται μολαταῦτα βασικὸ ἔργο γιὰ τὴ βενετσιάνικη ζωγραφικὴ), ὁ Γκουάρντι παίρνει ἀκόμα καὶ κρατικὲς παραγγελίες γιὰ πίνακες μὲ χρονικογραφικὸ χαρακτήρα, σὰ νὰ ἦταν ὁ ἀναγνωρισμένος σχολιαστὴς τῶν γεγονότων τῆς δημόσιας ὅσο καὶ τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς. Δὲν ἀπαξιώνει νὰ ἐκμεταλλευθῇ τὴν ἄμεση ἔμπνευση ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, τῆς δίνει ἐλεύθερη ἐρμηνεία, στηριγμένος στὴ φαντασία του. Ὁ ἴδιος περιορίζεται στὸ ρόλο τοῦ ἀπλοῦ δεξιότητη, τοῦ μοντέρνου «ρεπόρτερ», χωρὶς νὰ πάσῃ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ νὰ ζωγραφίξῃ «καπρίτσια» καὶ ἀπόψεις τῆς Βενετίας. Αὐτὴ ἡ ἀπομόνωσή του ἀπὸ τὴν τάση τῆς ἐποχῆς τοῦ ἐπιτρέπει νὰ διατηρήσῃ τὴ σχέση του μὲ τὴν παράδοση τοῦ ροκοκό. Δίνει ὥστόσο κι ἐδῶ μιὰ προσωπικὴ, γοητευτικὴ ἐρμηνεία, μὲ τόνους ἐλεγειακοῦς.

ΜΙΑ «BENTΟΥΤΑ» ὅπως ἐκείνη ποὺ τιτλοφορεῖται *Ἡ νησί-δα τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο Ματζόρε* (Μουσεῖο τῆς Γλασκώβης) μᾶς θυμίζει τὸν Καναλέττο, μὲ τὴ στερεότητα τῶν κτισμάτων ποὺ συνωστίζονται γύρω ἀπ' τὴν ἐπιβλητικὴ ἐκκλησία, μὲ τὴ φυσικότητα τῶν ἀνθρώπων μορφῶν στὰ καταστρώματα τῶν πλοίων καὶ μὲ τὴν ἀπεραντοσύνη τοῦ οὐρανοῦ, ποὺ ἀνοίγεται ἐλεύθερος πρὸς τὰ ἀπροσμέτρητα ὕψη. Ὁ πίνακας αὐτὸς χρονολογεῖται κατὰ πάσα πιθανότητα γύρω στὸ 1760 καὶ πρέπει ἐπομένως νὰ εἶναι σύγχρονος μὲ τὴ *Γέφυρα τοῦ Ριάλτο* (Ἴδρυμα Γκιουλμπενκιάν, Λισσαβώνα), τὴν *Πλατεία τοῦ Ἀγίου Μάρκου* (Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο Νέας Ὑόρκης) καὶ τὴν *Ἐκκλησία τῆς Σάντα Μαρία ντέλλα Σαλοῦτε* (Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Σικάγου).

Ἀκρογωνιαῖο λίθο στὴ σταδιοδρομία τοῦ Γκουάρντι σὰ ζωγράφου σκηνῶν ἀπ' τὴ ζωὴ τῆς Βενετίας ἀποτελεῖ ἡ σειρὰ τῶν ἐλαιογραφιῶν του ποὺ ἀπεικονίζουν τὶς *Ἑορτὲς πρὸς τιμὴν τοῦ Δόγη Ἀλβίξε Δ' Μοτσενίγκο*. Ὁ Γκουάρντι τὶς ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ χαρακτηριστικὰ τοῦ Μπρουστολόν, ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 1776 καὶ βασίζονται σὲ σχέδια τοῦ Καναλέττο. Ὅσες ἀπὸ αὐτὲς ἔχουν περισσότερη φυσικότητα καὶ περισσότερο «ἀέρα», ὅπως ἡ *Ἀναχώρηση τοῦ «Βουκένταυρος» γιὰ τὸ Λίντο* (Παρίσι, Λοῦβρο), ἡ *«Βουκένταυρος» στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Λίντο* (ἐπίσης στὸ Λοῦβρο) καὶ τὸ *Γεῦμα ποὺ προσφέρει ὁ Δόγης στὴν αἴθουσα τῶν συμποσίων* (Μουσεῖο Νάντης), χρονολογοῦνται στὸ 1770 περίπου ἢ λίγο μετὰ καὶ παρουσιάζουν πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὶς ἐλαιογραφίες ποὺ φυλάσσονται στὸ Ἴδρυμα Γκιουλμπενκιάν (*Ἡ ἑορτασμὸς τῆς Ἀναλήψεως στὴν Πλατεία τοῦ Ἀγίου Μάρκου, Οἱ λεμβοδρομίες τοῦ Κα' Φόσκαρι, Ἡ γέφυρα τοῦ Ριάλτο*). Σ' αὐτὴ τὴ σειρά, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἐντονο ἀσημένιο φωτισμό, ὁ οὐράνιος χῶρος ποὺ ζωγραφίζει ὁ Γκουάρντι δὲν εἶναι πιά

ἐκεῖνος τοῦ Καναλέττο, ποὺ πάντα διαγράφεται μὲ ἀκρίβεια. Ἐδῶ γίνεται ἀπατηλὸς καὶ φανταστικὸς καὶ τείνει ν' ἀπλωθῇ πρὸς τὸ ἄπειρο στερέωμα. Οἱ πίνακες αὐτοὶ δημιουργοῦν, μὲ τοὺς παλμοὺς τοῦ φωτὸς ποὺ παίζει πάνω στὰ ἀντικείμενα καὶ στὶς ἀνθρώπινες φιγούρες, μιὰ ἐντονη αἴσθηση ζωῆς καὶ κίνησης. Τὸ *Γεῦμα ποὺ προσφέρει ὁ Δόγης* τὸ διακρίνει ἡ σπάνια τονικὴ ἁρμονία καὶ ἡ ἀπεραντοσύνη τοῦ βάθους.

Ἡ *Πλατεία τοῦ Ἀγίου Μάρκου*, τοῦ Ἰδρύματος Γκιουλμπενκιάν, εἰκονίζεται τὴ στιγμὴ ποὺ πάνω ἀπ' τὸν ἀνοιχτὸ χῶρο δεσπόζει ἓνα πελώριο συγκρότημα ἀπὸ ξύλινες κατασκευές, ποὺ στήθηκαν εἰδικὰ γιὰ τὴν ἐορτὴ τῆς Ἀναλήψεως. Μὲ αὐτὸ τὸ σκηνικὸ καὶ μὲ τὴν ἐκκλησία στὸ βάθος ἡ πλατεία φαίνεται πρὸ ἀπέραντη, τὸ κωδωνοστάσιο πρὸ λεπτοκαμωμένο καὶ οἱ ἀνθρώπινες φιγούρες πρὸ κομψές καὶ πρὸ «ζωντανές». Ὑπάρχει αἰσθητὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς μορφές αὐτοῦ τοῦ πίνακα καὶ στὶς ἄλλες, τὶς πρὸ ρεαλιστικῆς, τῶν ἔργων τῆς περιόδου 1760 - 1771. Ἡ *Πλατεία* ἀνοίγει κιόλας τὸ δρόμο στὰ ἔργα τῶν ἐπόμενων χρόνων, ποὺ ἡ δομὴ τους θὰ εἶναι πρὸ σύνθετη, πρὸ νευρώδης.

Στὰ 1780 - 85 περίπου χρονολογεῖται ἡ ἐξάισια *Ἀποψη τῆς νησίδας τοῦ Σὰν Πιέτρο ντὶ Καστέλλο*, ὅπου δεσπόζει ἡ μητρόπολη μὲ τὸ κωδωνοστάσιό της (Ἴδρυμα Γκιουλμπενκιάν). Ἡ φωτεινότητα τῶν χρωματικῶν τόνων τονίζεται μὲ σκοῦρες πινελιές, ποὺ φαίνονται καμιά φορὰ σὰ νὰ περιορίζονται σὲ ἀπλὲς γραμμὲς μὲ πένα, ὑποδηλώνοντας μόλις τὶς σκιές. Ἀσημένια σύννεφα ἁρμενίζουν στὸν οὐρανό, δημιουργώντας μιὰ ἁρμονικὴ ἰσορροπία ὄγκων σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ κινοῦνται πυρετικὰ πάνω στὰ πλοίαρια. Περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον, ὁ πίνακας αὐτὸς ὑπογραμμίζει τὴν παιχιδιάρικη διάθεση τοῦ Γκουάρντι καὶ προβάλλει τὸ χαρούμενο ὄραμα τοῦ κόσμου τοῦ ροκοκό, ποὺ ἦταν ὁ κόσμος του.

ΟΠΩΣ ΕΙΔΑΜΕ πρὸ πάνω, τὰ *«Καπρίτσια»* κατέχουν σημαντικὴ θέση στὴ ζωγραφικὴ δημιουργία τοῦ Φραντσέσκο Γκουάρντι, εἴτε ἀψίδες θριάμβου ἀπεικονίζουν, εἴτε στέγες ἐρειπωμένων κλασικῶν κτιρίων, εἴτε νησιά, ποὺ γύρω τους μυρμηγκιάζουν πλοίαρια κατάφορτα ἀπὸ μικροσκοπικὲς φιγούρες ἐπιβατῶν, καὶ ὅπου ὑψώνονται ἐτοιμόρροπες γοτθικὲς ἐκκλησίες, διαβρωμένες ἀπὸ τὸν χρόνο.

Τὰ τρία *Καπρίτσια* τοῦ πύργου τοῦ Κολλορέντο (Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο Νέας Ὑόρκης) ξαφνιάζουν τὸ θεατὴ μὲ τὶς μεγάλες ἀσημένιες ἐπιφάνειες, μὲ τοὺς ἀχανεῖς οὐρανούς τους, ὅπου κυριαρχεῖ ἓνα ἀσημένιο φῶς ποὺ θυμίζει τὶς *Ἱστορίες τοῦ Τωβία*. Θυμίζουν πολὺ μουσικοὺς «αὐτοσχεδιασμούς», ὅπως τὸ *Καπρίτσιο* μὲ τὴν κρήνη καὶ τὴν πυραμίδα, τῆς συλλογῆς Ντέιβιντ Βίλλιερς τοῦ Λονδίνου.

1 - "Αποψη του Καστέλ Κόγκολο (1782 — 24 × 19 εκ.), Βενετία, Μουσείο Κορρέρ.

2 - Οί Γάμοι του Τωβία (λεπτομέρεια), Βενετία, Εκκλησία του Άρχαγγέλου Ραφαήλ.

3 - Η πυρκαϊά του Αγίου Μαρκονόλα (1789 — 30 × 44 εκ.), Βενετία, Μουσείο Κορρέρ.

Όσο περνούν τα χρόνια ο Γκουάρντι απομακρύνεται όλο και πιο πολύ από το νεοκλασικό καλλιτεχνικό ρεύμα, που είναι έπισημα αναγνωρισμένο την εποχή εκείνη. Ένδεικτικό είναι το γεγονός ότι ο γλύπτης που ήταν τότε της μόδας, ο Άντόνιο Κανόβα, εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας της Βενετίας το 1776, όχτώ χρόνια πριν γίνει δεκτός σ' αυτήν ο Γκουάρντι σαν εκπρόσωπος της ζωγραφικής πανοραμικών «άπόψεων». Φαίνεται πιθανό, άλλωστε, ότι ο τίτλος αυτός του δόθηκε με κάποια διάθεση ειρωνείας.

Ο ΠΙΝΑΚΑΣ που εικονίζει την *Πλατεία του Αγίου Μάρκου*, με την πλατεία διακοσμημένη για τον έορτασμό της Άναλήψεως, σύμφωνα με σχέδια του Μπερναρντίνο Μακκαρούτσι, είναι μεταγενέστερος απ' το 1776· ο αντίστοιχός του πίνακας, ή *Πύλη του Ναυστάθμον*, βρίσκεται στο Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης. Ο ίσκιος του κωδωνοστασίου του Αγίου Μάρκου μοιάζει σ' α' αποσπ'α την πλατεία από την πεζή πραγματικότητα, ν'α την απομονώνη και ν'α τη μεταφέρει σ' έναν κόσμο όνειρικό, κάτω απ' τις ακτίνες του ήλιου που την πυρπολούν και τη σιγολιώνουν. Ένώ οί σύγχρονοί του έπιζητούσαν ν'α επιτύχουν μι'α αντικειμενική σιγουριά της φόρμας, ο Γκουάρντι, αντίθετα, ώθοϋσε ώς τ'α άκρα την τάση του ν'α εξαϋλώνη την πραγματικότητα. Η άκρα εϋαισθησία του φανερώνεται έπίσης στις δυό αναμνηστικές έλαιογραφίες που ζωγράφησε το 1782: την πρώτη για ν'α άπαθανάτιση την έπίσκεψη του Πάπα Πίου ΣΤ' στη Βενετία, τη δεύτερη για ν'α έπικονίση τη διαμονή του μεγάλου δούκα της Ρωσίας με τη σύζυγό του, που ο κόσμος τούς έλεγε «ο κόμης και ή κόμησσα του Βορρ'α». Είναι σκηνές φανερά χρονικογραφικές («ντοκυμανταίρ»), όπως και το έργο *Ο Πάπας Πίος ΣΤ' δέχεται το Δόγη στο Σ'αν Ζανίπολο* (ιδιωτική συλλογή, Μιλάνο) ή ή *Συναυλία κυριών προς τιμήν των Κομήτων του Βορρ'α* (Παλαιά Πινακοθήκη Μονάχου). Τ'α δυό αϋτά έργα, περισσότερο απ' όλα όσα μνημονέυσαμε ώς τώρα, δείχνουν πώς ο Γκουάρντι καταργεί βαθμηδόν τ'α όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη φαντασία, ώς το σημείο ν'α κάνη ν'α αναδύεται ένας κόσμος όλο και πιο έξωπραγματικός και μαγικός, με μορφές και σχήματα που μοιάζουν σχεδόν φασματικά.

Στο φευγαλέο και άβέβαιο βάθος της αίθουσας συναυλιών του Καζίνο δίνουν ζωή το άστραφτοκόπημα των στυλπνών πολυελαίων από γυαλί Μουράνο, ή αντανάκλαση απ' τούς καθρέφτες ροκοκό, ή παρουσία των μουσικών που παίζουν βιολί στόν έξώστη, το λαμπροφορεμένο πλήθος των έπισκεπτών. Και δέ χρειάζονται παρά μερικές πινελιές του Γκουάρντι, για ν'α γεννηθ'η από τις αντίθέσεις των φωτισμών ο ρυθμός που βάζει τ'α πάντα σ'ε άδιάκοπη κίνηση. Είναι έκπληκτικό με πόση δύναμη

ο χρωστήρας του Γκουάρντι μεταμορφώνει το καθετί που άγγίζει. Έδω, τώρα, έχει μετατρέψει το πεζό «ρεπορτάζ» από ένα σύγχρονό του γεγονός σ' ένα ξέφρενο σχεδόν στροβίλισμα έντυπώσεων.

Έξίσου ύποβλητική είναι ή σκηνή όπου ο *Πάπας Πίος ΣΤ'* δίνει τήν *εϋλογία* του απ' τόν έξώστη της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννου και Αγίου Παύλου (Σ'αν Ζανίπολο στο βενετσιάνικο ιδίωμα). Σ' αϋτόν τόν πίνακα, που βρίσκεται στο Άσμολιανό Μουσείο της Όξφόρδης (ϋπάρχουν πολλές παραλλαγές του), ή κίνηση του πλήθους φτάνει ώς το παραλήρημα και μετατρέπεται σ'ε έκφραστικό μοτίβο σχεδόν έμμονο, χάρη στο χρωστήρα που πάλλεται όλοένα και περισσότερο.

Στους πίνακες *Οί λεμβοδρομίες στο Μεγάλο Κανάλι* (συλλογή Μοντιάνο Βολωνίας, 1791) και *Η γέφυρα του Ριάλτο*, που έγιναν την ίδια περίπου εποχή, οί λεπτομέρειες έκμηδενίζονται, τ'α πρόσωπα, μακριά στο βάθος, δέν είναι πια παρά χρωματιστές κουκίδες.

Το σχέδιο που τιτλοφορείται *Η μικρή πλατεία της Φενίτσε* και βρίσκεται στο Μουσείο Κορρέρ της Βενετίας είναι, πολύ πιθανόν, απ' τ'α τελευταία έργα του Γκουάρντι. Η πρόσοψη του θεάτρου, που μόλις το είχε τελειώσει ο Σέλβα, σ'ε αϋστηρ'ο νεοκλασικό ρυθμό, μοιάζει ν'α διαλύεται, σ'α θρυμματισμένη, μέσα στο τρεμοπαίζιμο των φωτισμών, που επιτυγχάνεται με σπασμένες γραμμές. Μπορούμε ν'α θεωρήσουμε το σχέδιο αϋτό, που έχει πνεύμα σχεδόν τραγικό, σαν την πνευματική διαθήκη του καλλιτέχνη. Έδω ο Φραντσέσκο Γκουάρντι όχι μόνο άγωνίζεται άπεγνωσμένα κατά των τάσεων της νεοκλασικής τέχνης που θριαμβεύει, παρά μ'ας έκμυστηρεύεται και τις βαθύτερες άνησυχίες του. Θέλει ν'α θέση την εϋαισθησία του στην ύπηρεσία ενός νέου ρεαλισμού, όπου θ'α σμίγουν και θ'α συγχωνεύονται τ'α αντίθετα χαρακτηριστικά του νεοκλασικισμού και της δικής του τεχνοτροπίας. Η έρμηνεία που δίνει αϋτός στο ροκοκό είναι μι'α έρμηνεία έντελως δική του, έντελως προσωπική, διαποτισμένη απ' τη δική του λυρική αίσθηση, απ' τη δική του δύναμη ύποβολής, απ' τη δική του διακοσμητική ιδιοφυΐα.

Ο ΠΩΣ ΤΟ ΕΡΓΟ του Μότσαρτ στην τελευταία του φάση, έτσι κι οί τελευταίες «βεντούτες» του Γκουάρντι ξεχειλίζουν από άγωνία και μελαγχολία, που άποκαλύπτουν όχι μόνο μι'α ήθικη παραίτηση, παρά και μι'α μεγάλη έσωτερική συντριβή. Άπ' τη στιγμή που θ'α φαν'η πώς ή νεοκλασική τέχνη έχει κερδίσει τη μάχη, ο Φραντσέσκο Γκουάρντι θ'α έγκαταλείψη κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Μετάφραση από τ'α γαλλικά: Μ. ΚΟΡΝΗΛΙΟΣ

Οι πίνακες



I. ΑΓΙΟΣ ΣΕ ΕΚΣΤΑΣΗ (γύρω στα 1740 — 87 × 69 εκ.). Τρέντο, Έθνικό Μουσείο. — Αυτόν τον πίνακα φαίνεται ότι ο Γκουάρντι τον έχει εμπνευσθή από τον Άγιο Υάκινθο που κρατάει το άρτοφόριο, όπως εικονίζεται σ' έναν πίνακα που ζωγράφησε ο Πιατσέττα γύρω στο 1738 για την Εκκλησία των Ίησουιτών στη Βενετία. Το έργο έχει στην πίσω όψη την υπογραφή «F.co Guardi f.».



II. Η ΕΛΠΙΔΑ (1747 — 161 × 76 εκ.). Φλόριντα, Σαραζότα, Μουσείο Τέχνης Τζόν και Μέιμπελ Ρίνγκλινγκ. — Το αλληγορικό αυτό έργο, μαζί με την Πίστη, που βρίσκεται στο ίδιο Μουσείο, είναι από τα κυριότερα έργα του Γκουάρντι με βασικό θέμα την ανθρώπινη μορφή. Η Έλπιδα είχε υπογραφή και χρονολογία που σβήστηκαν σε μία από τις απόπειρες αποκατάστασης του έργου.



III. «ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ» (γύρω στα 1750 — 104 × 124 εκ.). Βόρμς, Ίδρυμα Τέχνης Χάιλσχοφ. — Αυτό το εξιδανικευμένο τοπίο με τα ερείπια του ρωμαϊκού ναού και τους βουσκούς είναι το «ταίρι» εκείνου που βρίσκεται στο Σμιθσόνειο Ίνστιτούτο της Ουάσιγκτον. Τα δυο έργα, της ίδιας εποχής, συγγενεύουν τεχνοτροπικά με τις Ίστορίες του Τωβία. Το έργο έχει την υπογραφή «F.co G.di».



IV. «ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ» (γύρω στα 1750 — 94 × 133 εκ.). Μιλάνο, Συλλογή Κρέσπι. — Το έργο αυτό και το «ταίρι» του ίσως προορίζονταν για υπέρθυρα, όπως κι εκείνο της Βόρμς, και είναι χωρίς αμφιβολία εμπνευσμένα από το έργο του Μάρκο Ρίτσι. Άλλα ή άσημνα φωτεινότητα των χρωμάτων και ή ελευθερία στο χειρισμό του χρωστήρα έχουν τη σφραγίδα της τέχνης του Γκουάρντι.



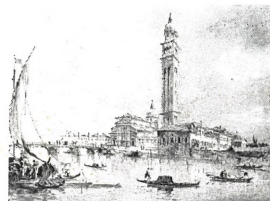
V. Η ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΤΩΒΙΑ (γύρω στα 1750 — 80 × 342 εκ., λεπτομέρεια). Βενετία, Εκκλησία του Αρχαγγέλου Ραφαήλ. — Οι πληροφορίες που έχουμε για τη σειρά Ίστορίες του Τωβία δεν είναι πολύ ακριβείς. Αμφισβητείται ακόμα το ποιος από τους αδελφούς Γκουάρντι τη ζωγράφησε: φαίνεται όμως ότι ήταν ο Φραντσέσκο και ότι βασίστηκε σε σχέδια του μεγαλύτερου αδελφού του.



VI. Η ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ «ΒΟΥΚΕΝΤΑΥ-ΡΟΥ» ΓΙΑ ΤΟ ΛΙΝΤΟ (γύρω στα 1770 — 67 × 100 εκ.). Παρίσι, Λούβρο. — Ο πίνακας είναι ένας από τους δώδεκα που αποτελούν τη σειρά Έορτες προς τιμήν του Άλβιζε Λ' Μοτσενίγκο. Η σειρά αυτή ζωγραφίστηκε με βάση τα χαρακτηριστικά του Μπρουστολόν (1766), που κι αυτά με τη σειρά τους είχαν γίνει με βάση σχέδια του Καναλέττο.



VII. «ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ» (18 × 15 εκ.). Λονδίνο, Συλλογή Ντέιβιντ Βίλλιερς. — Αυτός ο μικρός πίνακας είναι χαρακτηριστικός του ποιητικού ύψους στο οποίο έφτανε ο περιγραφικός λυρισμός του Γκουάρντι. Η τάση του ζωγράφου προς ένα φανταστικό κόσμο υλοποιείται εδώ με το λεπτό και ελεύθερο χειρισμό του χρωστήρα: εδώ κι εκεί ο Γκουάρντι έχει κάνει λεπτές γραμμές με πένα.



VIII. ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΝΗΣΙΔΑΣ ΤΟΥ ΣΑΝ ΠΙΕΤΡΟ ΝΤΙ ΚΑΣΤΕΛΛΟ (γύρω στα 1780 - 85 — 34 × 54 εκ.). Λισσαβόνα, Ίδρυμα Γκιουλμπενκιάν. — Είναι ένα από τα καλύτερα διατηρημένα τοπία του Γκουάρντι. Σε μία σύνθεση όλο δυναμισμό, όλο αντιθέσεις οριζοντίων και καθέτων αξόνων, ή γέφυρα, ή εκκλησία με το καμπαναριό της και τα σπίτια είναι λουσμένα σε άστραφτερό φως.



IX. Ο ΕΟΡΤΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΝΑΛΗΨΕΩΣ ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ (61 × 91 εκ.). Λισσαβόνα, Ίδρυμα Γκιουλμπενκιάν. — Σ' αυτό το ίδρυμα υπάρχουν δυο παραλλαγές της πλατείας του Αγίου Μάρκου με τη διακόσμηση για την έορτή της Αναλήψεως. Άξιοσημείωτη είναι ή εντύπωση του χώρου, που φαίνεται τεράστιος, πολύ μεγαλύτερος απ' ό,τι στην πραγματικότητα.



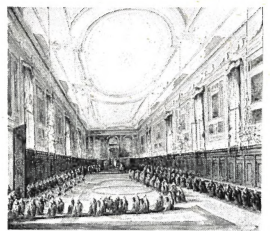
X - XI. «ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ» ΣΤΗΝ ΟΧΘΗ ΤΗΣ ΛΙΜΝΟΘΑΛΑΣΣΑΣ (155 × 273 εκ.). Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο. — Εκτός απ' αυτόν, υπάρχουν άλλοι δυο πίνακες από τον Πύργο του Κολορέντο. Ο Γκουάρντι εδώ, παρά τις τεράστιες διαστάσεις του έργου, έχει ενορχηστρώσει θαυμάσια τα μοτίβα του επάνω σε μία μελωδική γραμμή, με τον τρόπο που αποδίδει την ατμόσφαιρα.



XII. Η ΠΛΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ (29,5 × 45 εκ.). Βιέννη, Μουσείο Ίστορίας της Τέχνης. — Το 1776 ή Βενετία είχε προκηρύξει ένα διαγωνισμό για τη διακόσμηση της πλατείας, με την ευκαιρία των εορτών της Αναλήψεως. Το έπαθλο κέρδισε το σχέδιο του αρχιτέκτονα Μπερνάρντινο Μακκαρούτσι. Η άποψη αυτή της πλατείας πρέπει να έχει ζωγραφιστή μετά το διαγωνισμό.



XIII. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΚΑΝΑΛΙΟΥ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΗΣ ΣΑΝΤΑ ΛΟΥΤΣΙΑ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΚΑΛΤΣΙ (48 × 98 εκ.). Καστανιόλα (Λονγκάνο), Πινακοθήκη Τύσεν - Μπορνέμισσα. — Το Μεγάλο Κανάλι φαίνεται σε διαγώνιος ανάμεσά στην εκκλησία της Σάντα Λουτσία (που γκρεμίστηκε γύρω στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα) και στην εκκλησία των Σκάλτσι.



XIV - XV. Ο ΠΑΠΑΣ ΠΙΟΣ ΣΤ' ΔΕΧΕΤΑΙ ΤΟ ΔΟΓΗ (82 × 71 εκ.). Μιλάνο, ιδιωτική συλλογή. — Αυτός είναι ένας απ' τους τέσσερις αναμνηστικούς πίνακες που παράγγειλαν οι δημοτικές αρχές της Βενετίας στον Φραντσέσκο Γκουάρντι με θέμα την επίσκεψη του πάπα Πίου ΣΤ' στη Βενετία το 1782. Είναι ασφαλώς ένα απ' τα επιβλητικότερα έργα του Ίταλου καλλιτέχνη.



XVI. Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΩΝ ΚΥΡΙΩΝ ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ ΤΩΝ ΚΟΜΗΤΩΝ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ (1782 — 67 × 91 εκ.). Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη. — Άλλος ένας από τους επίσημους, «αναμνηστικούς» πίνακες του Γκουάρντι ζωγράφησε μία ολόκληρη σειρά για να απαθανάτιση την επίσκεψη του αρχιδούκα Παύλου της Ρωσίας και της γυναίκας του Μαρίας Φιοντόροβνα στη Βενετία το 1782.



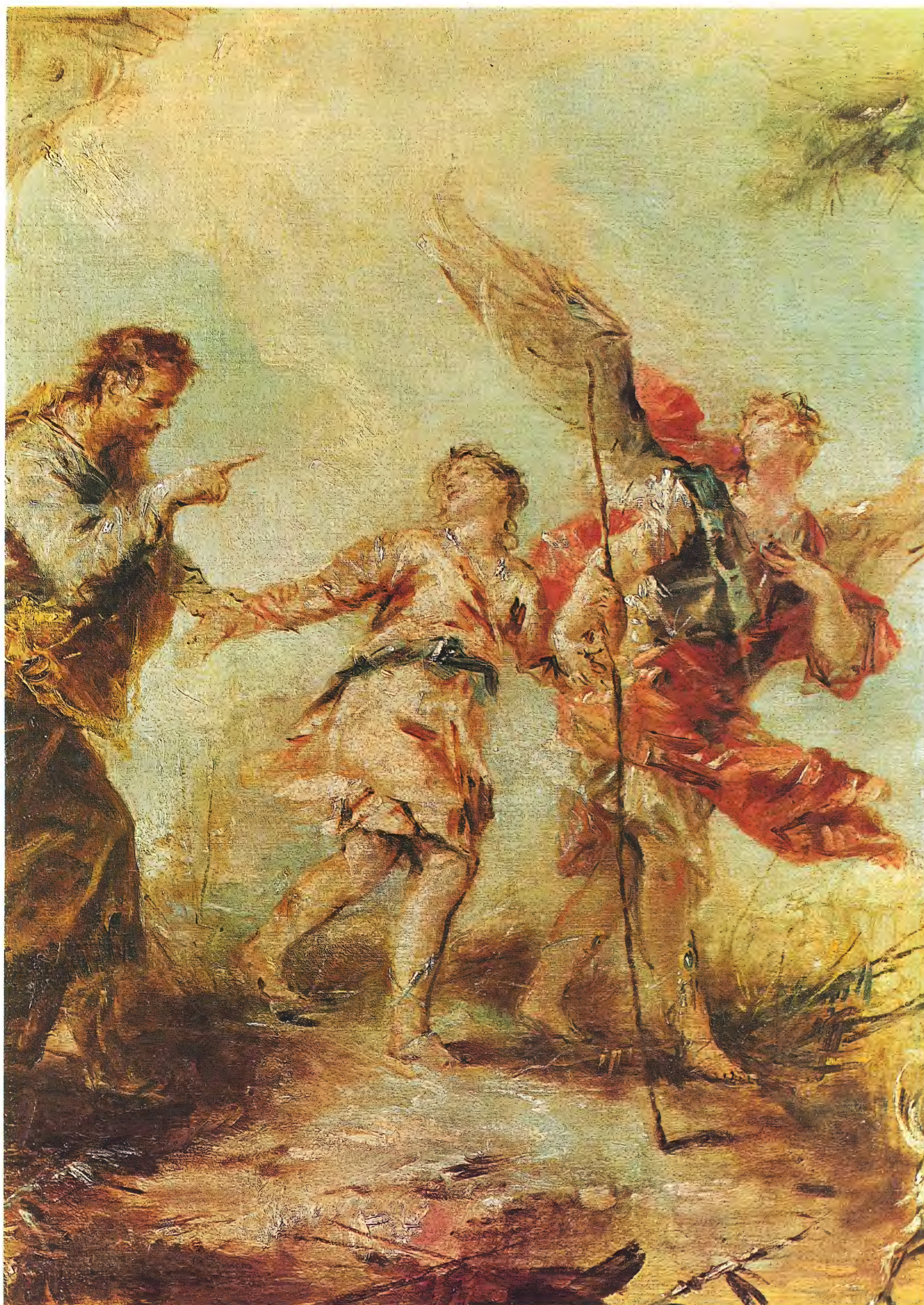
XVII. ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΝΗΣΙΔΑΣ ΤΟΥ ΣΑΝ ΤΖΙΟΡΤΖΙΟ ΜΑΤΖΟΡΕ (γύρω στα 1765 — 71 × 114 εκ., λεπτομέρεια). Γλασκώβη, Corporation Art Galleries. — Αυτό το έργο είναι ίσως μία από τις πρώτες απόψεις της Βενετίας («βεντούτες») που ζωγράφησε ο Φραντσέσκο Γκουάρντι. Η σύνθεση έχει πολύ μεγαλύτερη ελευθερία απ' ό,τι οι αὐστηρά αρχιτεκτονημένες συνθέσεις του Καναλέττο.





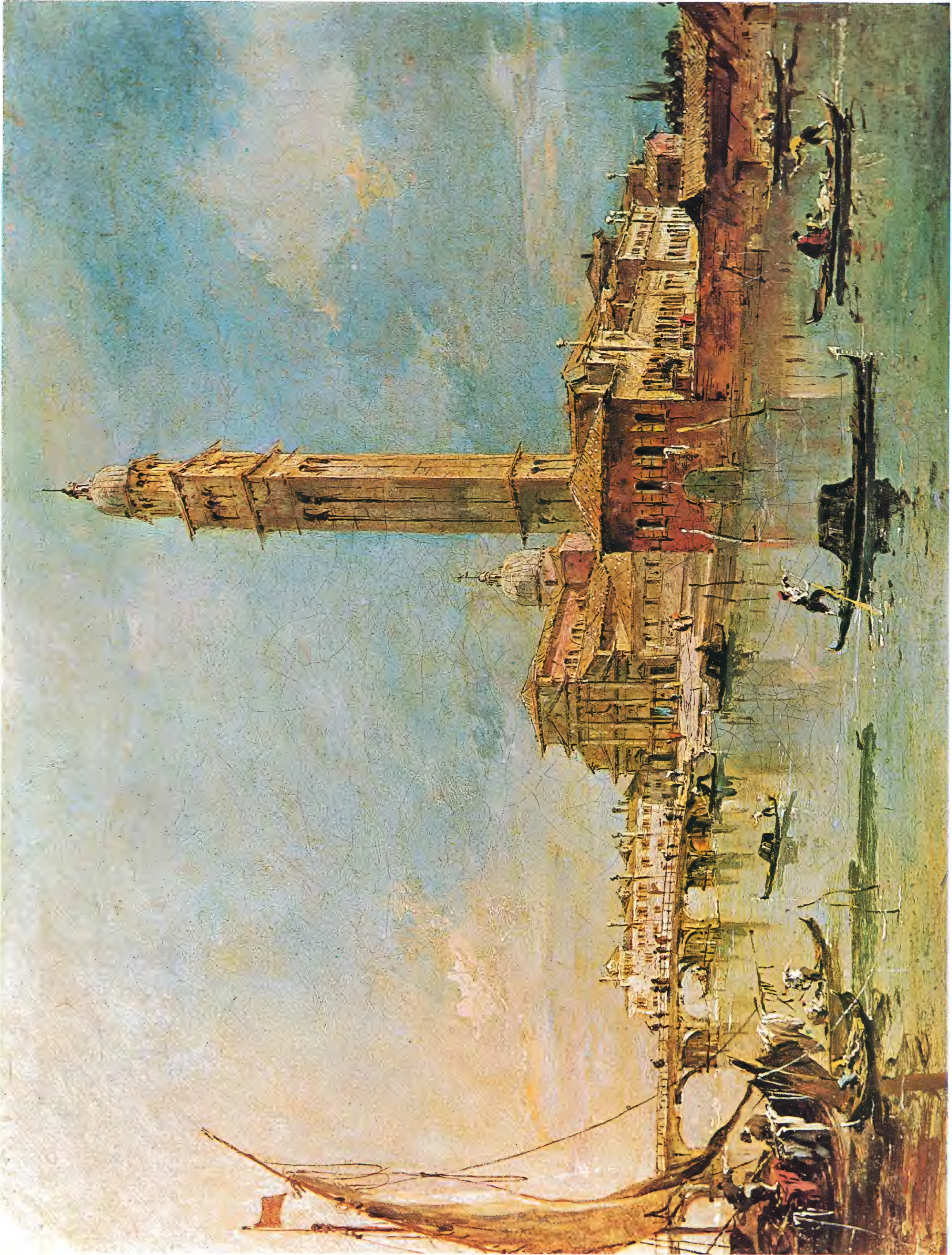
















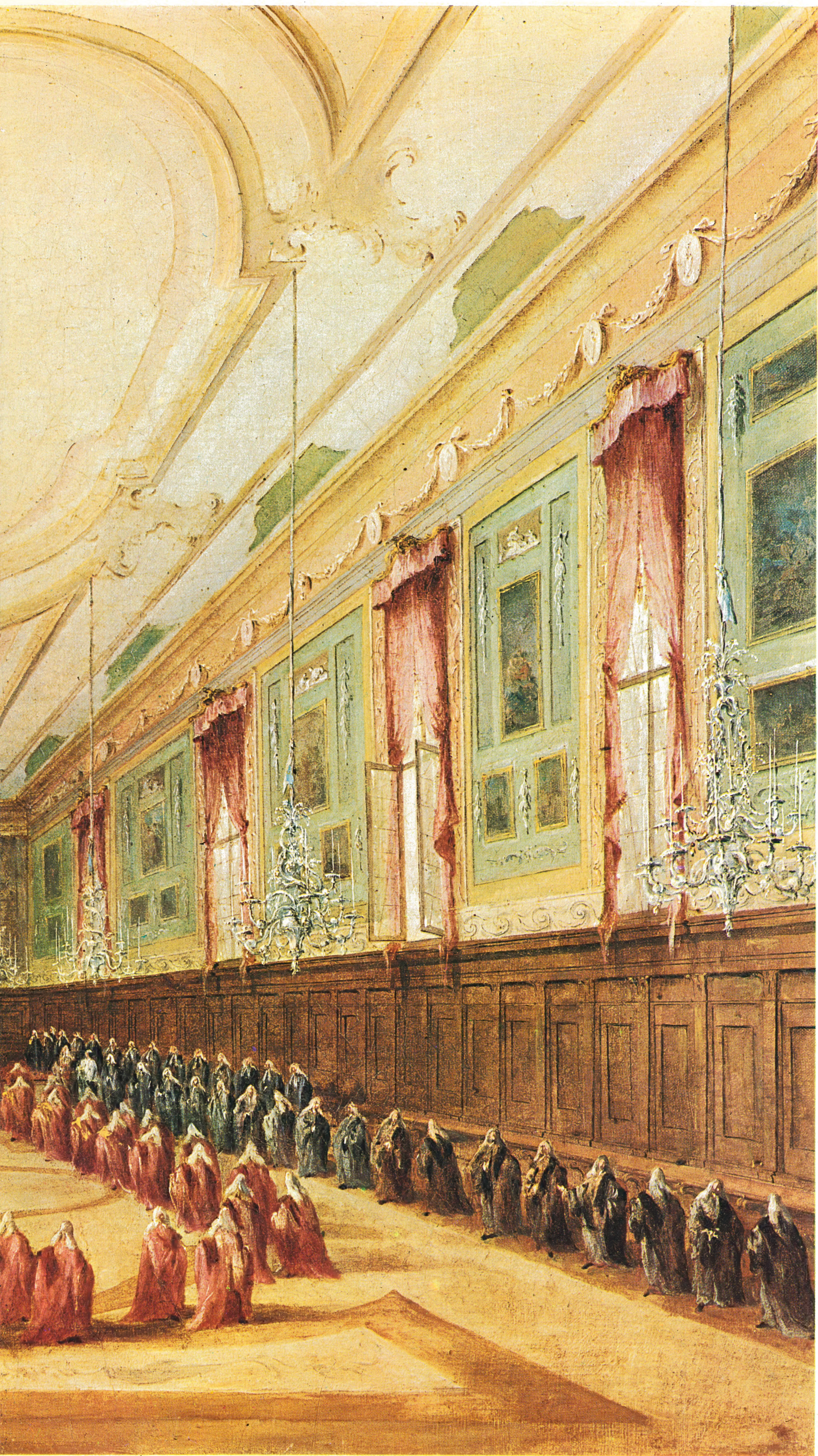




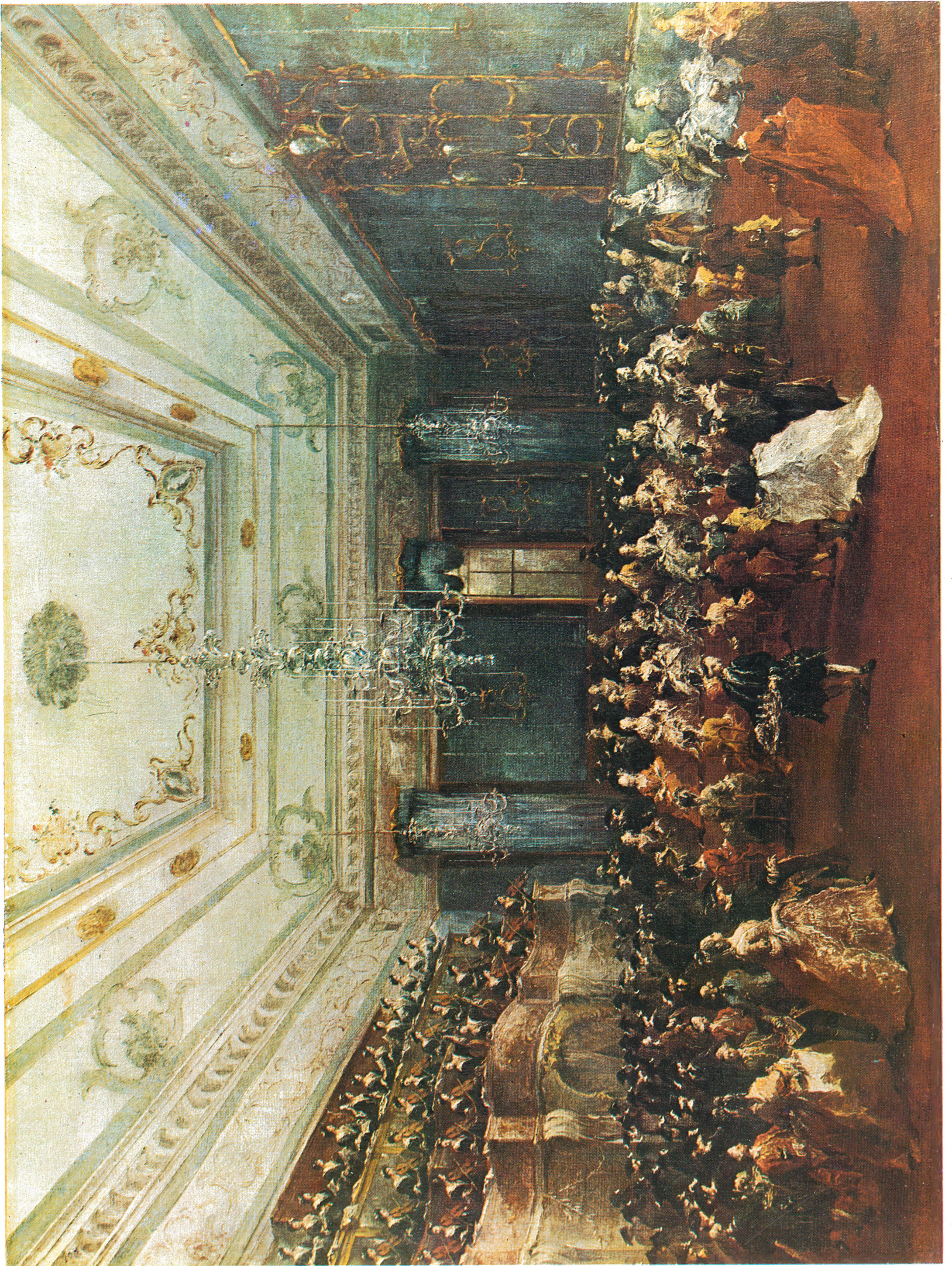












Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Τουλούζ-Λωτρέκ 3. Βὰν Γκόγκ 4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν 6. Ἐνγκρ 7. Μανέ 8. Μονέ 9. Ντεγκά 10. Σεζάν
11. Ρουσσώ 12. Σερά 13. Ἐνσορ 14. Ντωμιέ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντέρ Βάουντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρά Ἀντζελίκο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἰερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α' 32. Ραφαήλ β' 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α'
39. Τισιανὸς β' 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ
43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο 45. Μιχαήλ Ἀγγέλως 46. Γκόγια
47. Βελάσκεθ 48. Ροῦμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φράνς Χάλς
51. Νταβίντ 52. Μουρίλλο 53. Πουσσέν 54. Βαττώ
55. Φραγκονάρ 56. Χόγκαρθ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Ματῖς

Πικάσσο

Μοντιλιάνι

Ντέ Κίρικο

Γύζης

Λύτρας

Βολανάκης

Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRIO - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRIO» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἓνας Μέγας Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγησι τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτί illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!